



doi 10.5281/ZENODO.17464558

VOLUME 08 ISSUE 09 SEPTEMBER - 2025

ARTICLE ID: #2141

MANAGEMENT DES INSTITUTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES A L'ÉPREUVE DES CULTURES LOCALES EN AFRIQUE: Cas de la Radio- Télévision Ivoirienne (RTI-Côte d'Ivoire)

By Authors:

Adou Saint-Blanc KASSY

Enseignant -Chercheur au Département d'Anthropologie et de Sociologie de l'Université
Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)
E-mail: blanco.kassy@gmail.com

DOTE Chantal

Enseignante-Chercheuse au Département de Sociologie
Institut d'Ethno-Sociologie
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)
E-mail: chantaldote37@gmail.com

Tiamba TRAORE

Enseignant-Chercheur au Département de Sociologie
Institut d'Ethno-Sociologie
Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire)
E-mail: tiambtraore@gmail.com

Abstract

This article reflects on the content of the program schedules broadcast on the channels of the Ivorian public television, namely RTI1 and RTI2 of the RTI Group. Using a historical-analytical approach, it highlights the social issues of the television dramas that these media offer to the public. Through this critical review, it appears that the policy of taking local content into account is not effective. Indeed, three key elements highlight the deficit of local fiction. They are: First, the perception of local fiction as a colonial legacy. Secondly, a lack of specialization among the actors involved in positioning the local sector, and finally, thirdly, the development of a system seen as an obstruction to the dissemination of local content.

Keywords

Television dramas, Local dramas, Local content, Broadcasting policy, RTI Group (Ivorian Radio and Television)



This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 License.

Résumé

Cet article, porte une réflexion sur les contenus des grilles des programmes diffusés sur les chaînes de la télévision publique ivoirienne, à savoir RTI1 et RTI2 du Groupe RTI.

Dans une approche historico-analytique, il est mis en lumière les enjeux sociaux des fictions télévisées que ces médias proposent aux publics.

A travers cet examen critique, il ressort que la politique de diffusion de prise en compte des contenus locaux n'est pas effective.

En effet, trois éléments essentiels témoignent du déficit des fictions locales. Ce sont :

Premièrement, la perception des fictions locales comme un héritage colonial.

Deuxièmement, un manque de spécialisation des acteurs du positionnement de la filière locale et enfin, troisièmement le développement d'un système vu comme une obstruction à la diffusion des contenus locaux.

Mots clés : *Fictions télévisées, Fictions locales, Contenus locaux, Politique de diffusion, Groupe RTI (Radio -Télévision -Ivoirienne)*

How to cite: KASSY, A., Chantal, D., & TRAORE, T. (2025). MANAGEMENT DES INSTITUTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES A L'ÉPREUVE DES CULTURES LOCALES EN AFRIQUE : Cas de la Radio-Télévision Ivoirienne (RTI-Côte d'Ivoire). *GPH-International Journal of Social Science and Humanities Research*, 8(9), 39-51. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17464558>

Introduction

La problématique des fictions télévisées est un sujet d'actualité. Divers auteurs s'y intéressent et la traitent sous des angles différents. Des auteurs comme Schaeffer (1999), Odin (2000) et. Dagnaud (2006) s'intéressent aux enjeux sociaux des fictions télévisées sur les téléspectateurs. Sous cet angle ces auteurs soutiennent que la fiction télévisée de par ce qu'elle propose aux publics, constitue un fait social essentiel à comprendre puisqu'elle permet aux téléspectateurs le temps d'une histoire, d'oublier l'espace environnant pour être « mis en phase » immergé avec les récits du travail quotidien des « artisans de l'imaginaire », des producteurs, des scénaristes et des diffuseurs. C'est la fonctionnalisation d'un quotidien historicisé dans une série de « tournant émotionnel » amenant les non-spécialistes à s'y intéresser (Corbin, 2011). Cette nouvelle formule de série cherche à se frayer une place dans l'espace audiovisuel selon un mécanisme identitaire (Chalvon Demersay, 2005).

Par ailleurs, l'on assiste de plus en plus à une forte consommation télévisuelle en Afrique Subsaharienne. En 2016, la durée d'écoute de la télévision dans cette région a progressé de près de 30 minutes avec quatre-vingt-dix pourcents (90%) des individus de quinze (15) ans et plus qui regardent chaque jour la télévision soit 15,1 Millions de téléspectateurs. La part des personnes qui regardent la télévision quotidiennement, est globalement stable dans chacun des pays de l'Afrique subsaharienne et oscille entre 88% au Burkina Faso et 92% au Gabon (Kartar, 2017). En 2019, quatre-vingt-douze pour cent (92%) des Africains regardent la télévision de façon quotidienne, soit un peu plus de 17 millions de téléspectateurs chaque jour. En moyenne, les Africains passent chaque jour 3h56min devant

la télévision, soit quatre (4) minutes de moins qu'en 2018 sur les chaînes les plus regardées comme Novelas TV, TV5MONDE, Canal-1- Sport, Trace Africa, Nollywood TV, France 24, Action et A+ (Moysan, 2019).

En Côte d'Ivoire, cette consommation télévisuelle se produit dans un contexte où le secteur audiovisuel est en transition vers la Télévision Numérique Terrestre (TNT),. Plus de trois (3) Abidjanais sur 10 connaissent la TNT (34,6%) et 36,1% de ceux qui connaissent la TNT ont l'intention de s'équiper de l'adaptateur qui permet de recevoir la télévision numérique, soit 12,5% des habitants Abidjan (Filliau et Konate, 2020). En outre, plus de 9 habitants sur 10 (90,4%) d'Abidjan et Bouaké ont regardé la télévision chaque jour, ils y ont consacré en moyenne 4h25 quotidiennement.

Au regard de l'intérêt de plus en plus grandissant que l'audiovisuel exerce au quotidien sur la vie des populations et de son poids dans la croissance économique des nations, l'État ivoirien a pris des dispositions et mesures pour répondre aux attentes de l'industrie audiovisuelle. À ce titre, le gouvernement ivoirien, conscient de ces grands enjeux et pour satisfaire les besoins des populations quant à l'accès à l'information de qualité, a mis en place des organes de régulation du secteur en l'occurrence la Haute Autorité de la Communication Audiovisuelle (HACA). Aussi, l'État a-t-il consenti de grands efforts financiers pour réhabiliter les infrastructures et les équipements de la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne (RTI), afin qu'elle soit accessible au plus grand nombre, même dans les zones reculées. Ainsi, sur les 30 centres émetteurs de la RTI, 26 ont bénéficié de cette réhabilitation. Le taux de couverture nationale est passé de 35% en 2011 à 96 % en 2014 pour la télévision, et de 45% à 98% pour la radio. La zone de couverture de RTI2 a été étendue aux villes de Bouaké, Bouaflé, Koun-Fao, M'bengué et Man. En outre, le groupe RTI s'est doté de RTI Distribution en 2014 pour la production et la distribution des contenus locaux (fictions et documentaires).

La présente contribution se veut une réflexion sur les contenus diffusés sur les chaînes du groupe RTI (RTI1 et RTI2). Elle consiste à analyser la question de la prise en compte des contenus locaux dans les grilles de programmes des chaînes de RTI1 et RTI2 du groupe RTI. Cela participe à la compréhension de la politique de diffusion des chaînes télévisuelles qui légitime la marginalisation des fictions locales tout en proposant des pistes pour la valorisation des contenus locaux sur les chaînes du groupe RTI.

1. Fictions locales comme acte colonial au regard des programmes diffusés sur RTI 1 et RTI 2

Le premier contact entre le cinéma et le continent africain a eu lieu en 1896, soit un an après sa création (Rouch, 1961). D'abord en Afrique du Sud et en Algérie. Puis en 1897, au Maroc et en Tunisie. Le Nigeria, entre autres, découvrira cet art en 1903 (Armes, 2008). En dépit de cette rencontre précoce avec la cinématographie, et dans un contexte d'occupation ou de colonisation de ces territoires, l'art n'était ni maîtrisé ni pratiqué par les africains. C'est entre 1898 et 1902 (Dupré, 2012 : 33), que les prémices d'une création cinématographique africaine s'amorcent en Afrique du Sud, avec la réalisation d'actualités filmées. Mais il a fallu attendre 1910, toujours dans ce même pays, pour retrouver les premières réalisations

africaines. Par la suite, entre 1922 et 1961, 43 films sont produits par African Film Production de, I.W. Schiesinger, la société sud-africaine de cinéma (Mckenne, 1997).

Après l'Égypte et ses productions filmiques constatées dès 1917, la Tunisie sera l'un des premiers pays du Maghreb à développé des expériences locales dès les années 1920, ce qui donnera naissance au court métrage de Albert Samam : Aïn el Ghazal ou la fille de Carthage (1924). L'année 1950 verra les balbutiements de cinémas nationaux en Afrique noire avec la sortie des premiers élèves africains de l'IDHEC, (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques).--Face au refus des administrateurs coloniaux d'octroyer des autorisations de tournage dans les pays dont sont originaires ces élèves, en référence au décret Laval, ils vont réaliser leurs films en France, notamment celui considéré comme le pionnier du cinéma noir : Afrique sur seine (1955) (44- de Paulin Vieyra, Jacques Melo Kane, Mamadou Sarr et Robert Caristan. Trois dates viendront ensuite marquer ces années 1950 à 1970 qui peuvent être considérées comme celles de la naissance du cinéma d'Afrique noire. Tout d'abord, en 1963, la réalisation au Sénégal du premier court métrage du réalisateur Ousmane Sembene : Borom sarret (1963). Celui-ci réitérera ensuite en 1966 avec la sortie du considéré comme le premier long métrage de fiction d'Afrique subsaharienne : La Noire (1966) . Enfin, l'année 1969 sera celle de la première édition du FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou) au Burkina Faso qui réunira cinq pays africains autour de vingt-quatre (24) films présentés.

Ainsi, s'il est possible d'identifier des pays tels que l'Afrique du Sud, Madagascar, la Tunisie, la Guinée, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Cameroun, le Sénégal ou le Burkina Faso comme pays pionniers de l'industrie cinématographique africaine, seuls les deux derniers sont, encore aujourd'hui, identifiés comme places incontournables du cinéma en Afrique francophone.

Aussi, le positionnement sur l'échiquier cinématographique en Afrique en général et particulièrement en Côte d'Ivoire débute lors de la colonisation. En effet, le cadre de référence hérité de cette période a été un facteur important de différenciation des cinémas africains. En ce sens que, les cinémas ouest-africains francophones se distinguent de ceux des anglophones ou lusophones. Les cinématographies anglophones se caractérisent par une certaine autonomie vis-à-vis de leur ancienne colonie à savoir la Grande-Bretagne. Ils ont intégré l'aspect commercial notamment avec l'utilisation de la vidéo comme au Nigéria et au Ghana. Dans ces pays, nous pouvons également parler de l'amorçement d'une industrie cinématographique et audiovisuelle indépendante sans aides de l'État ni subventions étrangères. Le cinéma a été utilisé dans les pays lusophones (Mozambique, Cap-Vert, Guinée-Bissau, etc.) comme un instrument de la lutte pour la libération contre la colonisation portugaise. La structure des cinémas dans ces pays est restée relativement précaire dans la mesure où elle n'a bénéficié d'un quelconque soutien de la part du pays colonisateur :

À l'annonce des indépendances, les anciens pays africains colonisés par la France vont continuer à avoir des relations privilégiées avec l'ancienne colonie au point de pouvoir développer et faire exister leurs cinémas essentiellement grâce au soutien technique et financier de celle-ci. En effet, les institutions de coopération culturelle des pays occidentaux

vont fournir l'essentiel des ressources financières nécessaires à la production des cinémas ouest-africains francophones. Entre 1963 et 1973, 185 courts et longs métrages sont réalisés en Afrique francophone dont 135 produits avec l'aide financière et technique du ministère français de la Coopération à travers l'envoi de techniciens, l'aide au montage, l'achat de droits, etc. (N Gosso et Ruelle, 1983). Par la suite et jusque dans les années 2000, il a existé des fonds spéciaux dédiés aux cinématographies africaines en général.

Ce soutien va donner une visibilité, au moins en France, des réalisations filmiques africaines. La présence et le nombre de films d'Afrique subsaharienne dans les sélections officielles ou parallèles du Festival de Cannes, durant ces années, en est un constat. Le film *Yeelen* du malien Souleymane Cissé va obtenir le Prix du jury au Festival de Cannes de 1987 ou *Yaaba* (1989) ; le long métrage du burkinabé Idrissa Ouédraogo recevra le prix de la FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse cinématographique) en 1989.

Dans ce contexte d'existence et de développement de cinémas conditionnés à un financement extérieur, des dynamiques vont toutefois se démarquer en Afrique de l'Ouest. L'engagement politique pour cet art au Burkina Faso et l'influence de la diaspora au Sénégal va permettre à ces deux nations de se distinguer par leur individualité et la particularité de leur filière productive. Ainsi, la production cinématographique et audiovisuelle burkinabé a réussi, selon le rapport de l'O.I. F (Organisation Internationale de la Francophonie) à se forger une place relativement importante sur le marché local et sous-régional. La tenue bisannuelle du FESPACO depuis 1969 a participé au sacrement de ce pays comme la capitale du cinéma africain. Cette biennale, outil capital de la diffusion et de la promotion du cinéma, a un rôle important pour les films africains qui ont une faible visibilité tant au niveau local qu'international. Ce festival incite, grâce à son rôle de vitrine politique pour le pouvoir en place (Dupré, 2012), à des engagements politiques. En effet, les gouvernements mettent en place des actions en faveur du cinéma et tentent de conserver les rares salles de cinémas existants dans la capitale burkinabé.

Cet engagement politique est également présent au Sénégal. C'est à l'occasion d'une audience avec les lauréats sénégalais du FESPACO de 2013 que l'Etat Sénégalais a annoncé la dotation annuelle d'un montant d'un milliard de Francs CFA (1 524 millions d'euros) pour le FOPICA (le fonds de promotion à l'industrie cinématographique). En effet, sans le grand succès du cinéma sénégalais à ce festival plus d'une dizaine de prix, dont l'Étalon d'or de Yennenga obtenu, le fond serait, probablement, toujours sans dotation.

2. Manque de spécialisation des acteurs de la filière positionnant les fictions locales comme instrument de la lutte politique

En parallèle à la volonté politique de soutien à cet art, il serait impertinent de ne pas évoquer le rôle fondamental joué par les acteurs de la filière, en particulier par les réalisateurs, dans cette dynamique. Les réalisateurs sont la figure structurante du domaine cinématographique. Ils créent un environnement propice leur permettant de continuer à faire des œuvres filmiques et de faire exister la filière. Ces derniers assurent, parfois, les rôles du producteur, du distributeur voire de l'exploitant de leurs films. La quasi-absence de structures

de distribution exploitation ou de production fiables et pérennes oblige le réalisateur de film à devenir un véritable « homme-orchestre » en démultipliant ses compétences.

Une autre particularité intéressante à observer est le fait que la part de dynamisme affectée aux acteurs de la filière est portée, par un groupe spécifique de réalisateurs. Ainsi, les réalisateurs spécialisés dans la production des films commerciaux « populaires » se distinguent localement. Les revenus locaux générés par leurs films permettent à la filière de fonctionner et participent, en plus du FESPACO ; à maintenir l'existence de salles de cinéma. Par ailleurs, l'existence de distributeurs et exploitants de salle, peut faire la différence. Aussi, la production de films fonctionnelles permet aux réalisateurs de diffuser leurs films et d'espérer une rentabilité. Le public influencé par la tenue bisannuelle du FESPACO est également très demandeur de produits fictionnels locaux. La production de films d'auteur, particulièrement valorisée en Occident à travers les festivals, est de moins en moins plébiscitée localement. En plus, le secteur est porté par les réalisateurs de films d'auteur, résidant particulièrement à l'extérieur du pays.

Au niveau local, par contre, nous dénombrons très peu de salles de cinéma, conséquence d'une filière embryonnaire dans un environnement où le public s'est habitué à s'approprier les images numériques et filmiques à travers d'autres supports de diffusion, notamment la télévision. La Côte d'Ivoire reste, de cette manière, moins dotée en structure de distribution et d'exploitation cinématographique. L'offre en formation diplômantes et formelles mais et surtout de spécialisation reste peu importante par rapport aux autres pays. Ouest-africains francophones. Par exemple le Burkina Faso dispose de trois (3) structures et le Sénégal en compte sept (7) (Ndoye, 2018).

En outre, le cinéma a eu un rôle sociétal très important dès sa naissance. Il va être utilisé comme un instrument de revalorisation de la dignité noire et de réaffirmation de « l'identité culturelle ». Cette volonté d'affirmation identitaire était parfaitement compréhensible en contexte de négritude et de lutte pour les indépendances. Dès lors, sous leur influence, les structures cinématographiques qui allèrent être mises sur pied dans la sous-région répondirent essentiellement à un objectif primordial d'éducation et de l'information » (Kodjo, 1979).

Par la suite, pour les réalisateurs de la première génération, le cinéma avait pour objectif de changer le regard de l'homme noir sur les autres et celui d'autrui sur l'homme noir. Il était considéré comme l'école du soir d'où l'obligation de son utilité sociale en éveillant les consciences et en éclairant la population tout en permettant l'affirmation identitaire et la lutte contre toutes les formes d'acculturation. C'est grâce à ces conceptions que la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) voit le jour en 1969. Cet engagement militant anti-impérialiste aura des impacts sur les choix thématiques et esthétiques des films réalisés pendant cette période. Comme l'indique Tapsoba Clément, la majorité des films tournés en Afrique noire francophone, se caractérise essentiellement par la contestation (Tapsoba, 2005).

Plus tard, les choix thématiques et esthétiques de ces cinémas ont changé pour tenter de conquérir la cinéphilie occidentale. Cet état de fait va mettre en déphasage les productions cinématographiques ouest-africaines et les attentes des spectateurs africains dans la mesure où leur « socialisation spectatorielle » (Ethis, 2006 : 6) a été faite à travers le cinéma commercial. En effet, le seul contact divertissant qu'avait ce public de l'époque coloniale jusqu'aux deux premières décennies des indépendances avec les images venait des films commerciaux et populaires étrangers. Pendant la période coloniale, les images filmiques que les ouest-africains recevaient d'eux-mêmes étaient dévalorisantes et méprisantes. Lors des accessions aux indépendances de ces anciennes colonies françaises, les images deviennent notamment avec l'arrivée du téléviseur et le développement des chaînes nationales de télévisions au début des années 1980 des « instruments du pouvoir » et un moyen de « manipuler les esprits » au profit du régime en place. Ces circonstances vont conduire plusieurs générations ouest-africaines à se passionner pour les films occidentaux, commerciaux en particulier puisque les autres images diffusées localement n'avaient aucun aspect divertissant. Le public ouest-africain n'a pas ou très peu eu à profiter d'un cinéma en « termes de loisir désintéressé » sans une volonté de formatage ou de propagande (Dupré, 2012). Cela a entraîné des impacts sur la construction de repères dans leurs habitudes de consommations audiovisuelles. Cette situation qui prévalait dans les années 1980 est restée longtemps dominante compte tenu des prérogatives esthétiques et thématiques des acteurs de la coopération culturelle européenne, principaux financeurs de ces cinématographies à la recherche de l'adhésion des téléspectateurs.

Des tentatives de reconquête du public local et de rupture esthétique par rapport avec les codes du cinéma dominant ont été entreprises par certains réalisateurs. Cette adaptation aux procédés narratifs des cinématographies étrangères est passée par le divertissement et le détournement des codes iconographiques des grandes industries audiovisuelles (Colleyn, 2011). A l'instar de Nollywood (l'industrie audiovisuelle nigériane), ces réalisateurs se sont lancés dans la production de films en utilisant des codes du cinéma commercial occidental destiné au grand public, tout en essayant de le contextualiser aux réalités culturelles ouest-africaines francophones, afin de susciter l'adhésion des spectateurs.

Les réalisateurs à la recherche de rentabilité, doivent adapter leurs œuvres aux attentes du public local en produisant des films commerciaux « populaires ». La forte concurrence des films commerciaux américains, particulièrement, dans le secteur audiovisuel doit inciter ces professionnels à créer de nouveaux modes narratifs, proches des codes cinématographiques des œuvres filmiques commerciaux, tout en les contextualisant à la réalité culturelle du pays. Aussi, les réalisateurs doivent s'affranchir et/ou se réappropriier les règles et les codes classiques du cinéma d'auteur européen pour être en phase avec un public, de plus en plus urbain ou aspirant à une urbanité.

Ainsi, avec le succès des films locaux inspirés du cinéma commercial, les réalisateurs sont conscients de l'engouement du public pour ces productions proches de leurs réalités.

Par ailleurs, depuis quelques années, des séries télévisuelles ivoirienne adulées par les téléspectateurs, ont gagné une plus grande place dans l'environnement cinématographique et dans les programmations des chaînes ouest-africaines. Ces séries, diffusées 'sur internet et suivies par des milliers de téléspectateurs, ont contribué à l'améliorer de la qualité artistique et technique des productions locales afin de les rapprocher aux standards internationaux. Le groupe Canal+ a d'ailleurs investi le créneau avec le lancement de la chaîne A+ en offrant des contenus de séries africains avec la diffusion de plusieurs séries.

Ce processus de nationalisation du contenu des fictions diffusées sur les chaînes du groupe RTI s'explique par le besoin et l'envie de la population de voir leurs films, par conséquent des images qui leur ressemblent et les représentent.

4. Ecosystème d'écoute des programmes et le système de programmation des fictions comme obstruction à la diffusion des contenus locaux sur les chaînes de la RTI (RTI 1 & RTI 2)

Il faut reconnaître aujourd'hui, qu'il y a une variabilité des comportements d'écoute des téléspectateurs participe à la faible diffusion des contenus locaux sur les chaînes de la RTI 1 et RTI 2. L'on assiste à une instabilité criarde de la fidélisation des téléspectateurs à l'écoute des fictions locale. La figure l'indique cette conception.

Cette figure indique que, sur RTI 1, l'audience des fictions sur la tranche 19h30-20h a progressivement baissé sur la période 2013-2017. Or, cette tranche correspond incontestablement à l'Access time et à l'acheminement vers le prime time.

Cette même observation est faite sur le comportement d'écoute des fictions sur la RTI2, on note une véritable tendance à la baisse de l'audience des horaires dédiés à la fiction sur RTI 2. À cet effet, cette tendance à la baisse de l'audience des horaires dédiés à la fiction sur les chaînes de la RTI 1 et RTI 2 peut s'expliquer par trois (3) types de comportements de téléspectateurs. Il y a des comportements sélectifs, qui se traduisent par des choix effectués de regarder telle émission et non telle autre, soit en fonction d'une connaissance préétablie des grilles de programmes soit par la consultation préalable des programmes du jour ou de la semaine (dans les magazines de télévision, les rubriques spécialisées des quotidiens, le télétexte ou le programme de la semaine. Ils impliquent aussi le plus souvent un rejet a priori de certaines catégories d'émissions. Aussi, la sélectivité peut se manifester également en termes de choix de chaînes ou de types de chaînes, notamment pour les émissions d'information au sens large. Ces comportements sont souvent accompagnés d'une autolimitation de sa « consommation » globale de télévision, mais il y a des cas inverses d'écoutes importantes en volume qui restent sélectives intérêt très fort pour certains types de sujets ou d'émissions qu'on « ne rate pas ». Ce sont ces téléspectateurs qui font le plus état de pratiques d'enregistrement d'émissions qu'ils sont empêchés de regarder en temps réel, du fait d'absences ou d'autres occupations ou parce que deux programmes qu'ils tiennent à voir sont diffusés en même temps. Ils peuvent aussi rattraper les émissions ratées à travers les séances de rediffusions.

À ce comportement sélectif nous pouvons citer le comportement normalisé des téléspectateurs. En effet, il y a des téléspectateurs qui ont des habitudes bien établies. Ces habitudes concernent leur horaires d'écoute et le choix des émissions favorites. En effet, les horaires d'écoute qui constitue une pratique « normale » d'allumer son téléviseur à l'heure des informations ou fictions télévisées du soir, ou en rentrant du travail pour regarder des émissions habituelles qui précèdent les informations. Certains ont également une « routine » d'écoute de la télévision le matin avant de quitter leur domicile, notamment pour y prendre connaissance des premières nouvelles du jour, ou bien à la mi-journée ou en début d'après-midi pour des personnes qui rentrent déjeuner chez elles, qui reviennent très tôt de leur travail, ou qui ne sont employées qu'à temps partiel. Quant au choix des émissions régulières favorites, il faut noter que des fictions ou programmes constituent des repères et des points d'ancrage. Il s'agit des émissions essentiellement ludiques et divertissantes solidement établies dans les grilles de programmes comme les séries ou feuilletons, les fictions récurrentes, "talkshows", pages humoristiques, jeux, voire télé réalité. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les téléspectateurs concernés ne regardent que ces émissions repères ils exercent aussi leur choix en fonction de la programmation offerte par différentes chaînes le jour concerné mais elles représentent un point d'ancrage fort.

En plus, il y a des téléspectateurs qui ont un comportement butineur. En effet, même si les téléspectateurs ont souvent des points de repère quotidiens principalement ou des « rendez-vous » avec la grille des programmes de la chaîne de télévision, ils se caractérisent par une moins grande routine pour ce qui est des autres programmes. Ils sont moins attachés à une ou à quelques chaînes particulières, ils « zappent » davantage, ils sont moins fidèles aux émissions régulières, ils tirent davantage parti de la diversité de l'offre existante en suivant leur humeur et leurs envies du moment. C'est un type de comportement également très répandu et, semble-t-il, croissant avec la diversité grandissante de l'offre.

Enfin, il y a des téléspectateurs qui ont des comportements additifs. Ce comportement consiste à vivre en permanence, ou au moins une partie de la journée, avec la télévision qu'on allume parfois dès le matin selon les moments en y prêtant une attention plus ou moins flottante ou en se concentrant sur un programme diffusé qu'on trouve d'un intérêt particulier. Ces comportements paraissent minoritaires chez les femmes au foyer, les personnes retraitées ou ayant un emploi à temps partiel, les personnes vivant seules et souvent de personnes plus âgées. Il y a aussi, les personnes d'un niveau d'instruction inférieur.

Par ailleurs, cette la typologie du comportement des téléspectateurs, est bien sûr sommaire puisque les comportements des uns et des autres peuvent d'ailleurs se modifier selon les moments ou les circonstances.

Ainsi, il existe des facteurs qui participent à la variation des comportements habituels des téléspectateurs. Les facteurs impliqués sont la disponibilité en temps, l'offre télévisuelle, la disponibilité psychologique.

Concernant le temps disponible, nous pouvons noter que bon nombre de téléspectateurs ont une pratique d'écoute de la télévision différente entre les jours de semaine et le week-end, mais de manière non homogène : certains passent beaucoup plus de temps devant la télévision le samedi ou (plus encore) le dimanche, alors que d'autres (parmi les plus jeunes notamment) sortent davantage. Aussi, les horaires de travail qui varient (travailleurs postés), et d'autres de la présence ou non des enfants au foyer, avec également des conséquences variées (dont limitation volontaire pour ne pas conduire les enfants à une dépendance par rapport à la télévision, ou au contraire allumage du récepteur aux heures des émissions enfantines quel on suit éventuellement plus ou moins avec eux).

L'offre télévisuelle peut influencer également le comportement habituel des téléspectateurs. Il peut s'agir d'événements politiques majeurs se produisant dans le pays comme le cas des différentes crises socio-politique de 2002 à 2011 et la plus récente d'octobre 2020 et la crise du COVID19. Ces événements poussent souvent la population à un confinement stratégique à la maison ; soit les téléspectateurs rentrent plutôt à la maison, soit ils sortent plus tard ou ne sortent pas du tout durant une période donnée. Durant ces périodes, les téléspectateurs s'intéressent davantage à l'actualité et aux autres programmes d'information ou de fictions qu'ils ne le font habituellement. Ce temps de confinement temporaire ou rationnel, participe à l'augmentation de l'audience télévisuels à travers la variation des comportements habituels.

Il faut dire également que la propre disponibilité psychologique des téléspectateurs les conduit à s'orienter davantage vers des programmes à contenu informatif ou éducatif ou au contraire vers des programmes légers de divertissement suivant entre autres leur humeur du moment, leur degré de forme ou de fatigue.

En plus, les conceptions autour du système de programmation des fictions diffusées marquent la fonction socio-économique des fictions diffusées et la qualité des contenus locaux comme déterminants de la faible prise en compte des contenus locaux sur les chaînes de la RTI1 et RTI2. Les fonctions remplies par la télévision vont de l'information « pure » au divertissement, en passant par l'enrichissement des connaissances et l'évasion (outre la fonction de présence et d'accompagnement de la vie quotidienne pour des téléspectateurs de type « addictif »). Ainsi, l'information est avant tout celle qui est dispensée sur l'actualité par les journaux télévisés. Elle est écoutée dans la quasi-totalité des Etats-membres par toutes les catégories de téléspectateurs ; elle est pour certains d'entre eux (non-lecteurs de la presse, non-auditeurs des journaux radiophoniques) la seule qu'ils reçoivent couramment sur l'actualité. Cette fonction est cependant particulièrement valorisée par les téléspectateurs « sélectifs » - et par leurs homologues « régionaux » dans certains Etats-membres. Alors, divers types de programmes concourent à l'enrichissement des connaissances, et à l'ouverture d'esprit : partiellement des émissions à contenu politique (qui sont inégalement appréciées du fait de la désaffection qui s'exprime fréquemment à l'égard de la politique et des politiques) ; beaucoup plus les magazines, débats, reportages et documentaires sur des thèmes variés : questions sociétales, voyages et connaissance des pays étrangers, nature ou (moins unanimement)

histoire, arts et culture, vulgarisation scientifique ; partiellement les « talkshows » plus ou moins sérieux ou légers, et aussi les jeux.

Certaines de ces émissions permettent l'évasion hors du quotidien et de la routine, tout comme les programmes de fiction. Le divertissement, fonction essentielle de la télévision pour beaucoup, leur est fourni par différents types de programmes déjà cités ci-dessus, auxquels peuvent s'ajouter, selon les personnes, la télé-réalité, le sport, la musique et les émissions de variétés. Il n'y a pas de coupure nette entre information et divertissement, mais plutôt un continuum avec des « dosages » variés des différentes fonctions. Aussi, les programmes sont perçus comme un bien de consommation. C'est pourquoi, afin de pouvoir justifier auprès du public l'offre d'un choix, les chaînes publiques sont mises en concurrence.

La première chaîne s'affirme ainsi comme populaire et familiale alors que la seconde tente de proposer des programmes plus jeunes. Un pas est donc à nouveau franchi : le téléspectateur devient un consommateur qui peut choisir entre deux (2) produits, c'est-à-dire deux (2) programmes. Dans cette maturation des diffuseurs, les programmeurs sont en première ligne.

La conquête du public du Prime Time, rendue nécessaire par cette nouvelle concurrence, oblige à une certaine uniformisation de l'offre qui tend à se cantonner dans la fiction et les variétés. La politique de complémentarité, défendue depuis le début par le service public, est en passe d'être abandonnée. Le mode d'écoute en Prime Time, populaire et familial, étant différent de celui de la seconde partie de la soirée, plus individuel avec une forte proportion des couches cultivées, les émissions plus difficiles d'accès sont repoussées en seconde partie de soirée (Dagnaud, 1990). Les chaînes décident aussi de fidéliser les téléspectateurs en standardisant les formats des émissions 26, 52, 90 minutes, s'adaptant ainsi aux carrefours horaires qui structurent la grille des programmes (Dagnaud, 1990). D'autres changements sont opérés afin de coller aux us et coutumes des téléspectateurs. Le temps d'antenne est tout d'abord allongé pour ouvrir au maximum l'antenne ce qui permet la programmation télévisuelle. Ainsi, de la multiplication des espaces publicitaires, les grilles des programmes sont organisées en agenda avec des rendez-vous quotidiens dans la journée et hebdomadaires pour les soirées (Cazenave, 1995). Alors, aux diverses cases horaires coïncident des genres dominants : fiction et magazine dans la journée, jeu et divertissement avant les journaux télévisés, fiction et variétés après 20 h 30 et magazine en seconde partie de soirée. Cette répartition tient compte des téléspectateurs aux diverses heures de la journée et du mode de consommation. Autre changement opéré, l'adaptation des formats audiovisuels : plus court dans la journée quand la volubilité de l'écoute est à son comble, plus long en soirée quand la disponibilité de tous les membres de la famille est à son maximum.

Conclusion

La géométrie des grilles mis en place tente d'épouser le plus possible les attentes et les rythmes de vie du public. Un effort est également fait quant à l'harmonisation générale de la grille. On tente d'atténuer les ruptures entre les émissions pour répondre à un souci fondamental de la programmation: ne jamais dérouter les téléspectateurs. Cependant, les

enchaînements entre les programmes de telle sorte que les gens ne changent pas de chaînes est à souhaiter.

Par ailleurs, l'analyse du comportement des téléspectateurs indique qu'il règne un déficit de la télévision dans sa manière de traiter de thèmes locaux. Ce déficit est d'ordre quantitatif et qualitatif. En effet, le déficit quantitatif se manifeste au niveau le faible ou très faible volume de programme. Le déficit qualitatif prend en compte le caractère souvent terne, austère et peu attrayant ; abstraction et insuffisance d'ancrage dans la vie quotidienne des gens ; absence de mise en perspective et de pédagogie ; fréquente superficialité ou tendance au sensationnalisme. Ces déficits quantitatives et qualitatives contribuent à la mise à l'écart ou à la faible prise en compte des contenus locaux dans les fictions diffusées sur les chaînes de RTI (1 & 2.)

Références bibliographiques

CAZENAVE Michel et al, (1995), *La synchronicité, l'âme et la science*, Albin Michel, Paris 180 pages

CHALVON – DEMERSAY Sabine, (1999), « la confusion des sentiments, une enquête sur la série télévisée urgences In » *Réseaux*, 95. Pp 235 – 283

COLLEYN Jean Paul (2011), « corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines » In *l'Homme-revue française d'Anthropologie, (de l'Anthropologie visuelle)* N° 198/199 pp35-50

COLLIN Dupré (2012), *le Fespaco, une affaire d'Etat(s) 1969 – 2009*, Editions l'Harmattan, 406 pages.

CORBIN Alain (2011), les historiens et la fiction : usages, tentation et la nécessité in « *le débat* » N° 165, éditions Gallimard pp 57 – 61

DAGNAUD Monique et al, (1990), « Histoire d'enfance, les réseaux câblés audiovisuels en France » In *réseau, communication, technologie, société* N°43 pp 139 – 140

ETHIS Emmanuel, (2006), « Les spectateurs du temps- pour une sociologie de la réception du cinéma », Edition l'Harmattan, collection « Logiques sociales » 305pages

SCHAEFFER Jean Marie, (1999), *Pourquoi la fiction ?* Seuil, Paris 350 pages.

ODIN Roger (2000), *de la fiction*, De Boeck université, Bruxelles, 189 pages.

FILLIAU Isabelle Lellouche et KONATE Karim (2020), « Côte d'Ivoire : l'audience de TV et les usages Internet à Abidjan Septembre 2020 » In *Médiamétrie, la référence de l'audience*, 3 pages.

MOYAN Véronique (2019) : D.O.E.S, Alter Réal Editions, Paris, 351 pages.

TAPSOBA Clément et al, (2005) sous la direction RUELLE Catherine : Afrique 50 : singularité d'un cinéma pluriel, Edition L'Harmattan , 334 Pages.